

Albrecht Buschmann

## **Exil-Amerikas. Vom blinden Fleck in Luis Cernudas *Variaciones para Tema Mexicano***

Der spanische Dichter Luis Cernuda (1902-1963) ist einer der vielen Vertreter der "Generation von 1927", die mit dem spanischen Bürgerkrieg ins Exil gedrängt wurden. Von Frankreich nach Großbritannien, später in die USA und schließlich nach Mexiko führte ihn sein Weg, den er über die Jahre lyrisch reflektierend begleitete. Gegen Ende dieser Reise formulierte der Autor in *Variaciones para Tema Mexicano* eine aus heutiger Sicht befremdliche räumlich-ideologische Selbstbestimmung, eine Heterotopie, die ich sein hispanisches Exil-Amerika nenne. Die folgende Untersuchung steht also im Kontext der Frage, wie sich die Identitätskonstruktionen des Exilanten im Verlauf seines Werkes verfestigen oder transformieren. Eine der zentralen Thesen der Exilforschung lautet, dass durch die Konfrontation des Exilanten mit einem neuen Lebensumfeld, mit einer neuen Kultur, seine bis dato konstruierte Identität in Frage gestellt und in der Folge re-definiert wird (Winckler 1995). Im Prinzip können dabei zwei Orientierungen, zwei Bewegungen unterschieden werden: die Assimilation und die Isolation, wobei in der Regel keine der beiden Dynamiken über die Zeit des Exils hinweg durchgehalten und ausschließlich gelebt wird. Weder kann der Exilant sich so weit häuten, bis Selbstbild und Fremdbild dergestalt zusammenfallen, dass sein Status als neu Integrierter vergessen würde, noch kann er sich so abschotten, dass seine mitge-reisten Identitätsmuster unverändert erhalten blieben.

Im Fall von Luis Cernuda hat diese Exildynamik zwischen Assimilation und Isolation einen signifikant eigenen Verlauf genommen, rücken doch in seinem Werk Bilder von ideologisch hoch aufgeladenen Kulturräumen in den Vordergrund, denen bisher vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Seine transatlantischen Raumkonstruktionen können allerdings nur verstanden werden, wenn man sie im Zusammenhang mit anderen, bereits früh ausgeprägten Alteritätskonstruktionen in seinem Werk sieht. Betrachten wir also

kurz seinen Lebensweg und die Entwicklung seines Werkes.<sup>1</sup> Wie Rafael Alberti und andere zentrale Autoren seiner Generation verlebt Cernuda seine Jugend in Andalusien, im städtischen Sevilla, wo der Vater als Offizier arbeitet. Nach dem Tod des Vaters 1920 kann der achtzehnjährige nach Madrid ziehen, wo er Jura studiert, sich aber vor allem im Umfeld der *Residencia de Estudiantes* bewegt und bei Pedro Salinas studiert, der zu seinem lyrischen Mentor wird. Mit dessen Hilfe erscheint bereits 1927 sein erster Gedichtband *Perfil del Aire*. Salinas ist es auch, er ihm 1928 – kurz zuvor ist Cernudas Mutter gestorben – einen ersten Brotberuf, ein Lektorat an der Universität Toulouse, verschafft. Bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs folgen weitere Gedichtbände, die Cernuda 1936 erstmals unter dem Titel *Memoria y Deseo* zusammenfasst; bis zu seinem Tod 1963 wird er sein lyrisches Werk unter diesem Titel immer wieder neu ordnen. 1938 geht er nach Großbritannien ins Exil, wo er zunächst in Glasgow, später in Cambridge als Lektor ein Auskommen findet. 1947 nimmt er eine Stelle an einem College in Massachusetts an, reist aber immer häufiger nach Mexiko, wo er schließlich ab 1952 lebt. Die für ihn so bedeutsame Wiederbegegnung mit der spanischen Sprache und der spanischsprachigen Kultur dokumentiert er in dem Büchlein *Variaciones sobre Tema Mexicano*, ebenso manifestiert sie sich in zahlreichen Gedichten dieser Zeit. 1960 wechselt er erneut den Wohnsitz, nun wieder in die USA, nach Los Angeles, wiederum unterbrochen von längeren Aufenthalten in Mexiko, wohin er 1963 zurückkehrt und im November stirbt. Cernuda hat also die Mehrsprachigkeit der Amerikas leibhaftig erlebt: in über 15 Jahren im englischsprachigen Ausland, auch als Übersetzer von T. S. Eliot, William Blake, John Keats und anderen englischen Autoren, die seine eigene Dichtung prägen. Dieses angelsächsische Amerika und seine Kultur sind eines seiner Exil-Amerikas, das ich weiter unten näher betrachten möchte.

Über den zehn Jahre älteren Pedro Salinas, der ihn als akademischen Lehrer prägte, kam Cernuda in engen Kontakt mit all den Schriftstellern und Intellektuellen, die später als “Generation von 1927” bekannt wurden, deren Vertreter aber schon in den dreißiger Jahren ihre je eigenen lyrischen Wege gingen, zwischen *l’art pour l’art* auf der einen Seite und engagierter Literatur im Dienst der Repu-

---

1 Zu den biographischen Stationen vgl. Barón (2002) und Lange (2004).

blik auf der anderen. Am Ende des Jahrzehnts wurden die Autoren – so sie den Bürgerkrieg überlebt hatten – in alle Winde zerstreut. So wichtig die persönlichen Begegnungen und ästhetischen Befragungen für Cernuda auch gewesen sein mochten – sein Góngora-Gedicht in dem Band *Como quien espera el alba* ist dafür ein guter Beleg –, zu der Gruppe blieb er von Beginn an und mehr als andere auf Distanz. “Zu skeptisch seine Dichtung, zu sehr um seine zunehmende Einfachheit, um strenge Eleganz bemüht”, schreibt Susanne Lange (2004: 265) und knüpft daran die rhetorische Frage an: “War es die Überempfindlichkeit des Dichters, der auf jede Kritik, auf jede Geste des Zweifels mit einem schroffen Rückzug in seine Einsamkeit reagierte?”

Die Empfindlichkeit gegenüber jeder Kritik, geboren aus der Überzeugung, dass sich “seine Dichtung abseits von den Strömungen der spanischen Lyrik bewegte” (Lange 2004: 265), fällt bei Cernuda tatsächlich besonders auf und sie rührt wahrscheinlich daher, dass er sich mit seiner Dichtung auf eine Art und Weise identifizierte, die bis ins Körperliche ging. Die Körpermetaphorik, die seine Gedichte wie ein roter Faden durchzieht (Weich 2003), ist hierfür ein guter Beleg, oder jenes Selbstzeugnis, in dem er sich im Nachhinein seine poetische Menschwerdung imaginiert:

Hacia los catorce, y conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad, hice la tentativa primera de escribir [lo que] suscitaba en mi rubor incontrolable, aunque me escondiera para hacerlo y nada en torno mío tuvo noticias de tales intentos (Cernuda 1994b: 899).

Dichten und sich des eigenen Ichs als körperliches, sexuelles Wesen bewusst zu werden fallen bei Luis Cernuda zusammen. Wie wirkt sich das nun auf das Verhältnis zu seinen Kritikern aus? Sein Erstling *Perfil del Aire* wurde zunächst grundsätzlich positiv aufgenommen, doch schon die vorsichtige Kritik, dass er nicht “neu” genug, noch an Jorge Guillén orientiert sei (Lange 2004: 270), traf ihn wohl deshalb so elementar, weil er sich (auch) in seiner körperlichen Integrität attackiert fühlte. Fortan sperrte er sich jeglicher Form von Kritik, wies alle öffentliche Beurteilung von vornherein zurück. Seine tiefe, als körperlich empfundene Verletzung steigerte sich zu einer Haltung, in der er sich allein gegen alle positionierte: Als fortgezogener Sohn gegen die (autoritäre) Familie, als Dichter gegen die (mediokre) Kritik, als Dandy gegen die (spießbürgerlichen) Spanier. Binäre Zuweisungen im

Dienst der Operation, sich als Subjekt umfassender Alterität zu versichern. In einem Brief an seinen Freund und Dichterkollegen Gerardo Diego vom 4.3.1931 schreibt Cernuda:

La detesto [la realidad] como detesto todo lo que a ella pertenece, mis amigos, mi familia, mi país.  
No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrada aún esa grotesca civilización que envanece a los hombres (Cernuda 2003: 151).

An anderer Stelle heißt es ähnlich: “España me aparecía como un país decrepito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba” (Cernuda 1994b: 911). So das Urteil über Spanien nach seiner Rückkehr aus Toulouse 1929. Die alltägliche Rüstung gegen die Zumutung, in einer “grotesken Kultur” leben und arbeiten zu müssen, ist seine Selbstinszenierung als Dandy. Cernuda trägt zum fein geschnittenen Anzug gelbe Kalbslederhandschuhe, die Haare ölglänzend zurückgestrichen, das Menjou-Bärtchen penibel auf Linie gestutzt und dazu als dezidierten Ausweis der Nicht-Gegenwärtigkeit: das Monokel. Eine Maske, die nicht nur, wie Jaime Siles schreibt, dazu dient, sich zu verstecken, sondern auch demonstrativ kundzutun, dass man anders ist, anders sein will und auch dazu steht (Lange 2004: 266f.). Ein Schutz, dessen Cernudas Ego wohl auch bedurfte, als er sich 1931, bestärkt durch eine Begegnung mit André Gide, zu seinem poetischen *Coming out* als Homosexueller durchringt und den Gedichtband *Los placeres prohibidos* veröffentlicht. In dem Eröffnungsgedicht “Diré cómo nacisteis” heißt es mit für seine Zeit unmissverständlicher Offenheit:

Placeres prohibidos, planetas terrenales,  
Miembros de mármol con un sabor de estío,  
Jugo de esponja abandonadas por el mar,  
Flores de hierro, resonantes como el pecho de un hombre  
(Cernuda 1994a: 173).

Doch Cernuda stilisiert sich nicht zum *poète maudit*, wohl wissend, dass solch eine Auflehnung zweischneidig ist, wie Octavio Paz in seinem luziden Essay von 1964 festgestellt hat:

[...] aquel que se juzga “maldito” consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido (Paz 1991: 249).

Zu dem Exklusionsmerkmal Homosexualität kommt aus Cernudas Sicht noch ein weiteres, nämlich die schlichte Tatsache, Künstler zu sein. Schon immer sei der Künstler in Spanien verachtet worden:

Escribir en España no es llorar, es morir  
Porque muere la inspiración envuelta en humo,  
Cuando no va su llama libre en pos del aire (Cernuda 1994a: 267)

Diesen romantischen Topos vom einsamen Dichter in Opposition zur gesamten Gesellschaft formuliert er 1937 in einem Widmungsgedicht an den (Romantiker) Mariano José Larra. Beides zusammen, Künstler sein *und* Homosexueller, nährt in ihm die Empfindung, dass er in Spanien lebe „como un extraño“, wie es in einem anderen Gedicht heißt (Cernuda 1994a: 632). Es wird interessant sein zu beobachten, wie dieses Gefühl der Fremdheit sich auf den Wegen des Exils und durch die Fremde weiter ausdifferenziert.

In den vierziger Jahren, also in der ersten Zeit des Exils im englischsprachigen Raum, ändert sich der lyrische Ton Cernudas merklich. Während der Zeit in Schottland und England, dann ab 1947 in den USA, werden die Gedichte unter dem Einfluss der von ihm gelesenen und übersetzten Autoren Eliot, Shelley, Blake zunächst einmal länger, narrativer gewissermaßen. Als Beleg hierfür wäre das Gedicht „Hacia la tierra“ zu nennen, das sich dank seiner beinahe durchgehenden Enjambements bis auf wenige Inversionen als Prosatext vorlesen ließe, während ihm ein kaum merklicher assonanter Reim durchgehend lyrische Kohärenz verleiht; ein gutes Beispiel für die kreative Verschmelzung spanischer Dichtungstradition mit neuen, angelsächsischen Einflüssen (Tietz 1990).

Assimilation oder Isolation, zwischen diesen Polen musste Cernuda wie alle seine exilierten Weggenossen seine Linie finden. Jenseits des rein literarischen Interesses blieb ihm die angelsächsische Kultur offensichtlich fremd. Zwar gibt es intellektuelle und ästhetische Anregungen, die sein Werk ganz entscheidend konturieren, faktisch weitet sich sein Horizont, doch seine spezifische Selbst-Isolation entwickelt sich eher weiter und verstärkt sich. Häufig wiederkehrendes Thema ist die Verachtung gegenüber der Mittelmäßigkeit des franquistischen Spanien. Nicht einmal für Spanier schreiben will er mehr, wie es in „Díptico español“ heisst: „No hablo para quienes una burla del destino/ Compatriotas míos hiciera ...“ (Cernuda 1994a: 504). Spanien

wird als "tierra de los muertos/ Adonde ahora todo nace muerto" bezeichnet (Cernuda 1994a: 501) und im gleichen Gedicht schreibt er:

Si soy español, lo soy  
 A la manera de aquellos que no pueden  
 Ser otra cosa: y entre todas las cargas  
 Que, al nacer yo, el destino pusiera  
 Sobre mí, ha sido ésa la más dura.  
 [...]  
 Soy español sin ganas (Cernuda 1994a 502f.).

Beinahe zeitgleich wird ihm aber auch bewusst, wie sehr ihm Spanien fehlt: "Pensar en tu nombre ahora/ Envenena mis sueños" (Cernuda 1994a: 311). Auf der einen Seite erkennt man die aggressive Zurückweisung der Aspekte des Herkunftslandes, die für das Exil verantwortlich gemacht werden, auf der anderen die Sehnsucht nach jenen kulturellen Werten, deren affektiver Wert gerade im Exil erst entdeckt wird. Ein Zwischritt, der in den frühen Texten und Zeugnissen vieler Exilanten zu finden ist.

Bei Cernuda bleibt es nicht bei einer einfachen Zweiteilung, bei ihm differenziert sich ein vierfaches Bild von Spanien heraus: Auf der einen Seite evoziert er das aktuelle, das politische, das franquistische Spanien mit seinem *juste milieu* menschlichen und intellektuellen Mittelmaßes, auf der anderen imaginiert er das autobiographische Spanien, also vor allem das Andalusien seiner Kindheit und Jugend. Bereits früher vorhanden war ein ideales literarisches Spanien, ein Spanien derjenigen Dichter, in deren Linie er sich sah (Cervantes, Garcilaso, Larra, Bécquer ...) und das von nun an immer wichtiger wird zur Selbstvergewisserung im Exil. Das vierte Spanienbild schließlich ist ein imperiales: Vor dem Exil war jene "madre España" imperialer Größe, ein ebenso ewiges wie unmögliches Spanien, nur andeutungsweise zu erkennen, nun gewinnt es an Bedeutung, um später, in den fünfziger Jahren in Mexiko, als Folie bei der Konstruktion seines hispanischen Exil-Amerikas zu dienen.

Zunächst aber soll die Konstruktion jenes idealen Spaniens nachgezeichnet werden, jene erste nostalgische Rückbesinnung auf den Süden, auf die Landschaft und die Kultur seiner Kindheit und Jugend, wie sie in dem Prosa-Band *Ocnos* (1942/1949) ihren Niederschlag findet. Dazu muss man wissen, dass Cernuda es in den zwanziger und dreißiger Jahren als große Befreiung empfunden hat, dank des frühen

Todes der Eltern schnell aus der als eng, engstirnig und autoritär erfahrenen Familie und dem provinziellen Sevilla heraustreten und sich in Madrid und in Frankreich als Subjekt neu erfinden zu können. Als Beispiel für den zunächst noch distanzierten Blick zurück auf die Jugend in Sevilla sei das Gedicht "La familia" genannt, Ausdruck der Isolation des Kindes, das unter dem strengen Regime des Vaters, exekutiert von der Mutter und den beiden älteren Schwestern, leidet. In der zweiten Strophe heißt es:

Era a la cabeza el padre adusto,  
 La madre caprichosa estabde de frente,  
 Con la hermana mayor imposible e desdichada,  
 Y la menor más dulce, quizá no más desdichosa,  
 El hogar contigo mismo componiendo,  
 La casa familiar, el nido de los hombres,  
 Inconsistente y rígido, tal vidrio  
 Que todos quiebran, pero nadie dobla (Cernuda 1994a: 211).

Nun, zu seinem 40. Geburtstag 1942, überwiegt die zärtliche Einfühlung selbst an das Haus der Familie, über das er in *Ocnos* schreibt: "Desde siempre tuviste el deseo de la casa, tu casa, envolviéndote para el ocio y la tarea en una atmósfera amiga" (Cernuda 1994a: 610). In ähnlich sinnlicher Nostalgie werden in *Ocnos* das Sevillaner Glockengeläut beschrieben, Sommernächte auf der Dachterrasse oder eine Zugfahrt zum Meer, erste amouröse Schwärmereien, das Licht des Abendrots oder Alltagsszenen auf dem Markt. Das ist menschlich leicht nachzuvollziehen, vor allem, wenn man in den Briefen Cernudas liest, wie hart ihn Glasgow mit seinen Herbststürmen ankommt oder die Kälte des Londoner Winters, wegen der er kaum das Haus verlassen mag (Cernuda 2003: 422). Doch im gleichen Band *Ocnos* konstruiert und formuliert er auch eine Opposition, die sich in den folgenden Jahren des Exils zu einem starren Wahrnehmungsmuster verfestigt, gegen den idealen Süden setzt er die Zurückweisung des Nordens:

Todo en este país, él y la tierra donde se asienta, parece inconcluso, como si Dios hubiera dejado a medio hacer, recelando de la obra. Y tal el país, la ciudad. Esta ciudad ha sido cárcel tuya varios años, excepto para el trabajo, inútiles en tu vida, agostando y consumiendo la juventud que aún te quedaba, ni recreo ni estímulo exterior, igual aridez en los seres y en las cosas. [...] Divinidad de dos caras, utilitarismo, puritanismo, es aquella a que pueden rendir culto tales gentes, para quienes pecado resulta cuando no devenga un provecho tangible. La imaginación les es tan ajena

como el agua al desierto, incapaces de toda superfluidad generosa y libre, razón y destino mismo de la existencia. Y allá en el fondo de tu ser, donde yacen instintos crueles, hallas que no sabrías condenar un sueño: la destrucción de este amontonamiento de nichos administrativos. Acaso fuese ello acción bienhechora, retribución justa a la naturaleza y la vida que así han desconocido, insultado y envilecido (Cernuda 1994a: 594f.).

Eine beeindruckende Zahl kultureller Stereotypen und Klischees lässt sich hier erkennen und durch die Gegenbilder des melancholisch ersetzten Spanien ergänzen: Es stehen Norden gegen Süden, Calvinismus gegen Katholizismus, Hässlichkeit gegen Schönheit, Geiz gegen Freigiebigkeit und schließlich blanker Materialismus gegen Begabung zur Phantasie. In beinahe gleichlautenden Begriffen finden sich diese Oppositionen auch in Gedichten wie "El ruiseñor sobre la piedra", wo der Süden das Licht ist und der dunkle Norden "el horrible mundo práctico/ Y útil [...] Vómito de la niebla y el fastidio" (Cernuda 1994a: 316). Auch nach der Übersiedlung in die USA ändert sich an dieser dichotomischen Weltansicht nichts. In dem Gedicht "Retrato de poeta" schreibt er:

El norte nos devora, presos de esta tierra,  
la fortaleza del fastidio atareado,  
Por donde sólo van sombras de hombres (Cernuda 1994a: 453).

Aus dem unwirtlichen US-amerikanischen Norden, der ihn zu "verschlingen" droht und wo er sich von Lemuren umgeben glaubt, findet Cernuda schließlich nach Mexiko und diese Wiederbegegnung mit der spanischsprachigen Welt bestimmt nun seine Lyrik und den Prosaband *Variaciones sobre Tema Mexicano* (geschrieben ab 1950). Dieser Text komplettiert das negativ konnotierte nordische Exil-Amerika um ein positiv konnotiertes südliches Pendant: Cernudas hispanisches Exil-Amerika. Bereits hinter der Grenze hält der Dichter erstaunt inne: "Aquella tierra estaba viva. Y entonces comprendiste todo el valor de esa palabra y su entero significado, porque casi te habías olvidado de que estabas vivo" (Cernuda 1994a: 629). So wie Mexiko das Leben ist, sind die USA der Tod, was ein Blick auf das zeitgleich entstandene Gedicht "Nocturno yanqui" in dem Band *Con las horas contadas* zeigt, in dem er sein Leben in einer (kreativen und existenziellen) Sackgasse sieht:

Estás solo  
Frente al tiempo, con tu vida  
Sin vivir (Cernuda 1994a: 447).



Nun also das Leben in Mexiko, für ihn gewissermaßen eine Wiedergeburt. Vor allem der Klang der spanischen Sprache, in deren Kontext er sich nun wieder bewegt, regt ihn zu grundsätzlichen Überlegungen an. Gleich zu Beginn heißt es in *Variaciones sobre Tema Mexicano* unter der Kapitelüberschrift "La lengua":

La lengua que hablaron nuestras gentes antes de nacer nosotros de ellos, esa de que nos servimos para conocer el mundo y tomar posesión de las cosas por medio de sus nombres, importante como es en la vida de todo ser humano, aún lo es más en la del poeta. Porque la lengua del poeta no sólo es materia de su trabajo sino condición misma de su existencia (Cernuda 1994a: 625).

Als erster Eindruck zur Einleitung des schmalen Büchleins überrascht diese emphatische Begrüßung der vertrauten Sprache nicht, leuchtet die Emphase über das wiedergefundene Medium doch unmittelbar ein. Allerdings bleibt die Reflexion über die Sprache einseitig, insofern Cernuda nur *das Spanische* wiederfindet und etwa über die Spezifika des Mexikanischen kein Wort verliert. Und was für die Sprache gilt, gilt auch für seine nun folgenden (Alltags-)Beobachtungen: Mexiko, auch wenn es im Titel des Buches steht, interessiert Cernuda viel weniger als seine "Variationen". Das "Tema Mexicano" dient ihm vielmehr dazu, ein hispanisches Exil-Amerika zu konstruieren, das als Gegenbild zum angelsächsischen Exil-Amerika entsteht und sich, wie ich zeigen möchte, als Fortsetzung seines schon früher erträumten idealen Spaniens zu erkennen gibt. Diese Konstruktion erfolgt einmal ausgehend von Reisebeobachtungen, bei denen *en passant* die bereits aus den englischen Jahren bekannten Stereotypen über nordischen Bienenfleiß hervorgeholt werden:

En tierras anglo-sajonas las gentes no saben reposar, ni sus cuerpos adaptarse naturalmente al descanso. En cambio aquí las actitudes de reposo son naturales a los cuerpos, tan naturales, que hasta en los lugares peores pueden adaptarse con la gracia mejor (Cernuda 1994a: 627, ähnlich auch 640).

Auf dem Blumenmarkt hält Cernuda folgende Beobachtung fest:

Los protestantes, que cubren el mundo de fábricas y en ella consumen sus vidas (productivamente, según parece), cómo se reirán de estas gentes que sólo cultivan en su pedazo de tierra unas flores (Cernuda 1994a: 631).

Das Zerrbild des Nordens lässt, wie schon bei der antithetischen Konstruktion in *Ocnos*, den Süden, diesmal Mexiko, in um so strahlenderem Licht erscheinen. Was aber beinahe zwangsläufig dazu führt, dass der Blick des Dichters für die mexikanische Geschichte und für die mexikanische Wirklichkeit mehr von dieser binären Konstruktion bestimmt ist als von der lebendigen Beobachtung oder einer neuerlichen Reflexion. Weil Mexiko im Dienst eines bereits vorgeprägten Alteritätsmodells steht, weil es Auslöser und nicht Gegenstand ist für die Ausmalung eines idealen Exil-Amerikas, schert Cernuda sich wenig um eine autochthone oder gar autonome mexikanische Perspektive. Deutlich wird das beispielsweise in der Beschreibung eines der Indios, die auf dem Blumenmarkt ihre Sträüße verkaufen:

Bajo el ala del sombrero, en una de esas caras frescas que apenas han dejado de ser infantiles, qué intensidad tiene la mirada. Los labios guardan silencio, pero cuántas cosas dicen los ojos, y qué bien las dicen. ¿Comprenderán allí los industriales protestantes que la pobreza puede ser vocación orgullosa y intransigente? ¿Cómo existe gente la que ni siquiera puede decirse que prefiere ser de los últimos, porque para ellos no hay últimos ni primeros? (Cernuda 1994a: 631).

Cernuda kommt erstmals in Kontakt mit dem indigenen Amerika und was ist es, was er besonders vermerkt? Die Kindlichkeit der Erscheinung des Indios, sein "Schweigen" und sein vermeintlicher Stolz beim Erdulden der Armut. "Le bon sauvage", das passive Opfer und der Verweis auf die katholische Gnadenlehre ("Die ersten werden die letzten sein", Matthäus 19, 30) unterstreicht, dass wir es hier mit einer ewigen und folglich unabänderlichen Ordnung zu tun haben. Die historischen Hintergründe des "Schweigens" des Indios in der Kolonialgeschichte, die Bedingungen der Armut in der Kontinuität kolonialer und postkolonialer Ausbeutung rücken nicht ins Blickfeld seiner Erläuterung. Wirklich frivol, wenn nicht arrogant ist die Haltung Cernudas, wenn er unter der Überschrift "Dignidad y reposo" die "natürliche" Begabung des Indio zur ästhetisch formvollendeten Passivität hervorhebt, die ihn an den "Adán de la Sixtina en el fresco de la Creación" (Cernuda 1994a: 627) erinnert: Die Armut, die Passivität des Indios wird zur Vorraussetzung für seine Schönheit (Zelaya Kolker 1985: 27f.). Wäre der Indio aktiv, um nicht mehr arm zu sein, er würde hässlich wie ein nordischer Protestant. Cernudas Bild vom Indio ist

also bestenfalls indigenistisch, eine für die fünfziger Jahre bereits anachronistische Perspektive, wenn man etwa an die Essays von Octavio Paz oder die philosophische Analyse der *mexicanidad* bei Alfonso Caso und Leopoldo Zea denkt.

Wie wenig ihn Mexiko interessiert und wie wichtig ihm hingegen die Anknüpfung an genuin iberische Topoi ist, wird besonders sinnfälliger, wenn man noch einmal seine Ausführungen zur Sprache betrachtet:

¿Como no sentir orgullo al escuchar hablada nuestra lengua, eco fiel de ella y al mismo tiempo expresión autónoma, por otros pueblos al otro lado del mundo? Ellos [...] con esos mismos signos de su alma, que son las palabras, mantienen vivo el destino de nuestro país, y habrán de mantenerlo aun después que él dejara de existir (Cernuda 1994a: 631).

Die vornehmste Funktion des Mexikaners besteht demnach darin, das Spanische weiterzutragen, selbst wenn Spanien nicht mehr existieren sollte. Das in Mexiko formulierte „wir“ in „nuestra lengua“, das sich vielleicht noch auf das Spanische in aller Welt beziehen könnte, wird im zweiten Teil des Zitats („nuestro país“) definitiv zum exklusiven „wir“, das nur noch die Spanier meint. Im direkten Anschluss an das letzte Zitat folgt die Abwertung anderer Sprachen, bevor Cernuda bar jeder Sensibilität für das unabhängige Mexiko das Hohelied des Konquistadoren anstimmt:

Al lado de ese destino, cuán estrecho, cuán perecedora parecen las otras lenguas. Y qué gratitud no puede sentir el artesano oscuro, vivo en ti, de esa lengua hoy tuya, a quienes cuatro siglos atrás, con la pluma y la espada, ganaron para ella destino universal. Porque el poeta no puede conseguir para su lengua ese destino si no le asiste el héroe, ni éste si no le asiste el poeta (Cernuda 1994a: 626).

Womit wir – „con la pluma y la espada“ – bei jenem Ur-Mythos der „España eterna“ angekommen sind, wonach ab 1492, mit Nebrija und Kolumbus, Wort und Schwert in heiliger Zweisamkeit zu den Völkern Amerikas gekommen seien. Der Dichter und der Eroberer, dieses im Geist der (katholischen) *conquista* vereinte Duett bildet die Basis, wenn Cernuda über Mexiko nachdenkt. Bereits in Gedichten aus den vierziger Jahren hatte er den Eroberer als positive Identifikationsfigur vorgestellt, etwa in *Como quien espera el alba*, wo es in „Quetzalcoatli“ über Hernán Cortés heißt:

[...] aquel Cortés, demonio o ángel,  
 Como queráis; para mí solo un hombre  
 Tal manda Dios, apasionado y duro,  
 Temple de diamante, que es fuego congelado  
 A cuya vista ciega quien le mira  
 [...]  
 Astucia, fuerza, crueldad y crimen,  
 Todos lo cometimos [...] (Cernuda 1994a: 351)

In Anbetracht dieser identifikatorischen Aneignung des Eroberers durch den Dichter bleibt einige Jahre später kaum Raum für die Wahrnehmung der anderen, der indianischen oder mestizischen Seite der spanisch-mexikanischen Beziehungen. Cernudas Rückgriff auf die *conquista* und die Topoi der *España eterna* hat allerdings den Vorteil, dass er den Blick auf die eine ganz spezielle werkinterne Kontinuität lenkt: Sein Mexiko, sein hispanisches Exil-Amerika steht in einer Linie mit jenem vierten idealen Spanien, das er sich, wie bereits kurz erwähnt, ab den vierziger Jahren literarisch imaginiert hatte. Dieses historische, imperiale Spanien konfigurierte sich etwa in lyrischen Beschreibungen des Escorials, in Gedichten wie "Un ruiseñor sobre la piedra". Der Schlosskomplex Philipps II. erschien dort als "la imagen/ De la alegría humana" (Cernuda 1994a: 316), als höchster Ausdruck von Spaniens ewiger Wertigkeit: "Porque eres la vida misma/ Nuestra, mas no precedera/ Sino eterna" (Cernuda 1994a: 317). Diese Aufwertung des wahren Spaniens konturierte er ebenfalls vor dem Hintergrund des dunklen, utilitaristischen Nordens:

Tus muros [...]  
 Están aquí, dentro de mí, tan claros,  
 Que con tu luz borran la sombra  
 Nórdica donde estoy  
 [...]  
 ¿Qué vale el horrible mundo práctico  
 Y útil, pesadilla del norte,  
 Vómito de la niebla y el fastidio? (Cernuda 1994a: 315).

Wie schon vierzig Jahre und beinahe gleichlautend vor ihm Antonio Machado in seinem Gedicht "En las orillas del Duero" litt Cernuda an Spaniens Niedergang:

No sé qué tiembla y muere en mí  
 Al verte así dolorida y solitaria,  
 En ruinas los claros dones  
 De tus hijos [...] (Cernuda 1994a: 260).

Doch hoffte er zugleich auf eine baldige Wiedergeburt, etwa in “*Ele-gía Española*”:

Tu pasado eres tú  
 Y al mismo tiempo eres  
 La aurora que aún no alumbra nuestros campos.  
 Tú sola sobrevives  
 Aunque venga la muerte;  
 Sólo en ti está la fuerza  
 De hacernos esperar a ciegas el futuro.  
 [...]
 Porque tú eres eterna  
 Y sólo los creaste  
 Para la paz y la gloria de su estirpe (Cernuda 1994a: 261).

Die ab den vierziger Jahren verfolgte Aneignung urspanischer Traditionsbestände – mit dem durchaus politisch zu wertenden Anspruch, sie eben nicht der offiziellen Kultur Franco-Spaniens zu überlassen – zur Konstruktion seines “vierten Spanien” zieht aber beinahe zwangsläufig auch die Aneignung von dessen blinden Flecken nach sich: Die Größe von “*pluma y espada*” ist nun einmal nicht zu haben ohne die Schatten der Inquisition, der Vertreibung von Juden und Moriskanen und dem Völkermord an den *indígenas*. Gerade Cernuda, der sich seinem Selbstbild nach als Homosexueller und Dichter vom bigotten Spanien in die Alterität gezwungen sieht, hätte auf die religiösen und ethnischen Ausschlussmechanismen als Kernproblem des spanischen Imperiums aufmerksam werden können. Folgt man der These José Luis Abelláns (2001), wonach Spanien von den *reyes católicos* bis zur Generalität und zur Kirchenobrigkeit des 20. Jahrhunderts von einer durchgehenden “*mentalidad inquisitorial*” geprägt gewesen sei, wurde Cernuda sogar von denselben Aktanten marginalisiert wie zuvor Ungläubige oder *indígenas*.

Diese Seite spanischer Kontinuität reflektieren Cernudas Texte nicht, ganz im Gegenteil. Wenn sich sein “viertes Spanien” und Nord-Süd-Stereotype überlagern, generiert sein historischer Tunnelblick durchaus bizarre Bilder. Etwa in einem weiteren Gedicht aus den britischen Jahren (“*Aguila y rosa*”), in dem Cernuda sich König Philipp II., der 1554 nach England kam, um Maria Tudor zu heiraten, zum Alter Ego umschreibt, das mit dem nordischen Menschenschlag fremdelt und umgekehrt von den Inselbewohnern nicht verstanden und feindlich begutachtet wird: “*La muchedumbre está en el puerto, y le*

mira/ Entre curioso y enemiga, como al que viene de otro mundo” (Cernuda 1994a: 411f.). Gegen Ende des Gedichts charakterisiert das lyrische Ich die Engländer wie folgt: “A la nación de hormigas la tierra socavando,/ Al pueblo de tenderos acumulando, y no siempre lo propio” (Cernuda 1994a: 443). Die Opposition zwischen dem ameisenfleißigen kalten Norden und dem phantasiebegabten kreativen Süden fand sich ja bereits in anderen Texten. Neu ist jedoch der Anachronismus der letzten Zeile, in der die Raffgier eines britischen Kolonialreiches denunziert wird, die es im 16. Jahrhundert noch gar nicht geben konnte. Was den Blick genau darauf lenkt, was in Cernudas Vision von der welt- und kulturgeschichtlichen Bedeutung Spaniens ausgespart bleibt: Kolonisierung zur ökonomischen Nutzbarmachung durch Versklavung und gewaltsame Unterdrückung. Dass unter spanischer Kolonialherrschaft – Stichwort Potosí – ebenfalls ameisen-gleich die Erde ausgebeutet wurde, dass ebenfalls einige Reichtümer akkumuliert wurden, negiert er durchgehend. Für solch unschönen Utilitarismus ist allein der alles verschlingende, betriebsame, protestantisch-freudlose Norden zuständig. Diese und andere bereits erwähnte Stereotypen generieren in der Summe einen ungebrochenen kulturellen Nationalismus, der die spanische Kultur unverrückbar über andere stellt. Ihre Größe und Schönheit sind ewig, an ihr teilhaben kann man nur qua Geburt,<sup>2</sup> zentrale Charakterzüge der Völker und Ethnien werden als “natürlich” begriffen und die kulturelle Tradition ist wichtiger als deren mögliche künftige Dynamik.<sup>3</sup>

Wie geht nun die Forschung mit jenem hispanischen Exil-Amerika und seiner ganz eigenen Konstruktion um ein idealisiertes Spanien imperialen Zuschnitts um? Octavio Paz sieht in Cernudas Dialog mit den “Helden des Mythos” ein “ejercicio de introspección”, bei dem der Leser ihn begleiten könne, wohl wissend, dass am Ende auch das “reconocimiento de una verdad distinta de la nuestra” stehen könne (Paz 1991: 257f.); Cernudas Exil-Amerika versteht er letztlich als eine historisierende Hülle für universelle Sehnsüchte. In eine ähnliche Richtung argumentiert der neben seinem Herausgeber Derek Harris

2 Vgl. noch einmal das Gedicht “El ruiseñor sobre la piedra”, in dem postuliert wird, dass die Schönheit des *Escorial* nur begreifen kann, wer sich ihn leibhaftig anverwandelt hat (Vers 64, 65 in Cernuda 1994a: 315).

3 Zum “cultural nationalism” als Konstante der “Dialektik des Exils” vgl. McClennen (2004).

wichtigste Interpret Cernudas Philip Silver. Wenn der Dichter sich poetisch an die Seite Philipp II. oder Hernán Cortés' imaginieren, dann sei das der Ausdruck einer unstillbaren Sehnsucht nach einem großen Spanien, in dem der Dichter noch etwas zählt, in dem er sich als Teil einer großen Gemeinschaft, eines großen und über ihn selbst hinausweisenden Projektes verstehen durfte (Silver 1995). Eine Sichtweise, die ganz im Sinne der von Cernuda selbst vorgegebenen Opposition von "realidad y deseo" argumentiert, die nie zueinander finden können – und nach Silvers Erklärung auch nicht müssen.

Zum besseren Verständnis seines Werkes ist es wenig hilfreich, über Cernudas innere Widersprüche und ideologische Schönheitsfleckchen hinwegzusehen, um sie ästhetisch zu reintegrieren in das makellose Bild des sehnsuchtsvoll Suchenden. Oder sie gar zu leugnen wie Emilio Barón, der in seiner Studie *Luis Cernuda Poeta* keine der hier hervorgehobenen Textstellen erwähnt oder kommentiert. Doch die Kritik tendiert bei Cernuda zum Konsens und zur Kontinuität, wie Sebastiaan Faber (2000: 83f.) in seinem Forschungsüberblick zeigt, weshalb Derek Harris und Philipp W. Silver in den neunziger Jahren ihre grundlegenden Studien aus den frühen siebziger Jahren auch unverändert wiederauflegen konnten.

Denn gerade der Blick auf die Art und Weise, wie Cernuda seine Heterotopien entwickelt, vom Raum des homosexuellen Dichters in Spanien über den des leidenden Dichters im feindlichen Norden bis zu dem des wieder auflebenden Dichters dank der verjüngenden mexikanischen Umgebung, führt zu erhellenden Hypothesen über sein Werk. Sebastiaan Faber (2000) hat gezeigt, dass der Rückgriff auf die Urmotive des spanischen Nationalismus des 19. Jahrhunderts und seine "valores espirituales" kein Spezifikum Cernudas, sondern bei einigen exilierten Republikanern zu finden ist – und kaum variiert auch bei den Vordenkern der franquistischen "Hispanidad". Norbert Rehrmann (1996) hat Cernudas Bezüge zum Panhispanismus, unverzichtbare Referenz für sein hispanisches Exil-Amerika, herausgearbeitet: seine aggressive Abgrenzung vom nicht-katholischen Amerika (weil es unfähig ist zu Phantasie und Visionen), das Begreifen von Mexiko allein als Verlängerung des Mutterlandes, die Bedeutung der spanischen Sprache zur Zementierung des peninsularen Kulturmonopols etc. Solche Motivlinien zeigen Cernuda als Dichter, der tief verwurzelt ist im

Panhispanismus und dessen im 19. Jahrhundert geprägten Wahrnehmungsmustern.

Folglich sind die hier skizzierten Exil-Amerikas im Werk Luis Cernudas nicht allein poetischer Freiheit oder romantischer Vision oder ästhetisch autonom inszenierter Alterität geschuldet, sondern vielmehr auch einer von ihm selbst nicht hinterfragten urspanischen Traditionslinie. Nachdem die 100. Geburtstage seiner Generation<sup>4</sup> bald alle gefeiert sein werden, ist es an der Zeit, sein Werk und das seiner Zeitgenossen gründlicher auf solche Kontinuitäten hin zu untersuchen.

## Literaturverzeichnis

- Abellán, José Luis (2001): "La persistencia de la 'mentalidad inquisitorial' en la vida y en la cultura española contemporánea". In: Ders.: *El Exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva, S. 17-43.
- Barón, Emilo (2002): *Luis Cernuda Poeta*. Sevilla: Alfar.
- Cernuda, Luis (1994a): *Obra Completa. Poesía Completa I*. Edición a cargo: Harris, Derek/ Maristany, Luis. Madrid: Siruela.
- (1994b): *Obra Completa. Prosa I*. Edición a cargo: Harris, Derek/Maristany, Luis. Madrid: Siruela.
- (2003): *Epistolario: 1924-1963*. Herausgegeben von James von Valender. Madrid: Publ. de la Residencia de Estudiantes.
- Faber, Sebastiaan (2000): "El norte nos devora". La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda. In: *Hispania* 83, 4, S. 733-745.
- Harris, Derek (1992): *Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada.
- Lange, Susanne (2004): "Luis Cernuda – der Zeitgenosse". In: Cernuda, Luis: *Wirklichkeit und Verlangen. Gedichte spanisch und deutsch*. Übers.: Lange, Susanne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 263-285.
- McClennen, Sophia A. (2004): *The Dialectics of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Paz, Octavio (1991): "Luis Cernuda. Apuntes sobre *La realidad y el deseo*". In: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. (Obras completas vol. 3), Edición del Autor. Barcelona: Círculo de Lectores, S. 233-259.
- Rehrmann, Norbert (1996): *Lateinamerika aus spanischer Sicht. Exilliteratur und Panhispanismus zwischen Realität und Fiktion (1936-1975)*. Frankfurt am Main: Vervuert.

---

4 Pedro Salinas (\*1892), José Gaos (\*1900), Ramón Sender (\*1901), Max Aub (\*1903).



- Schumm, Petra (1990): *Exilerfahrung und Literatur. Lateinamerikanische Autoren in Spanien*. Tübingen: Narr.
- Silver, Philipp W. (1995): *El poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia.
- Tietz, Manfred (1990): "Luis Cernuda. Hacia la tierra". In: Ders. (Hrsg.): *Die spanische Lyrik der Moderne*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 263-280.
- Weich, Horst (2003): "Zwischen heterosexueller Realität und homosexuellem Verlangen. Luis Cernudas Gedichte als Monumente moderner Liebe". In: *Hispanorama* 99, 1, S. 13-17.
- Winckler, Lutz (1995): "Mythen der Exilforschung". In: Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. München: Ed. Text + Kritik, S. 68-81.
- Zelaya Kolker, Marielena (1985): *Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1939*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.